

# LA REVUE "SOCIAL" ET LES MINORISTES. ESPACE LITTÉRAIRE ET MODERNITÉ CULTURELLE DANS LE CUBA DES ANNÉES VINGT<sup>1</sup>

Heike Malinowski (Berlin)

La problématique de la spécificité et du développement de la littérature latinoaméricaine ainsi que de ses rapports avec la littérature européenne est généralement traversée par des questions qui ne concernent pas seulement l'œuvre d'art mais tout le procès de production, de distribution et de réception des textes littéraires dans cette région. Cette approche principalement sociologique met l'accent sur les déficits de la société littéraire en Amérique Latine, sur l'inexistence d'institutions indispensables à l'épanouissement d'un espace public littéraire. A l'exception des pays du Cône Sud, du Mexique et du Brésil, ces institutions (maisons d'édition, librairies etc.) sont en Amérique Latine totalement sous-développées. En plus, l'analphabétisme et le plurilinguisme empêchent la formation d'un public critique (Cándido 1975:174pp). Certes ces arguments sont plutôt schématiques et peu nuancés, ils se rapportent surtout aux différences régionales et sont présentés chaque fois qu'il s'agit d'accentuer sur le sous-développement de la production culturelle en Amérique Latine et de son rôle possible dans le procès de décolonisation de la région. Jusqu'ici cette argumentation n'a pas été exposée de manière systématique et ses prémisses ont été rarement discutées.<sup>2</sup>

Les modes d'analyse de la littérature latinoaméricaine qui fonctionnent sur la base de dichotomies comme dépendance/indépendance, périphérie/centre; développement/sous-développement mesurent le degré de dépassement des structures culturelles héritées de la colonisation par la création ou non d'institutions qui correspondent à celles de la société littéraire en Europe.<sup>3</sup> L'universalité de cette dernière n'est pas mise en ques-

---

<sup>1</sup>Ce texte est le résumé d'un chapitre de ma thèse de doctorat *Kulturbegriff und literarische Öffentlichkeit in Cuba (1920-1980)* (en préparation).

<sup>2</sup>Exception faite de certains travaux publiés pendant les années 80 qui montrent un intérêt croissant pour cette problématique, voir DILL 1986; FLEISCHMANN 1983; PERUS 1982.

<sup>3</sup>Pour Emir Rodríguez Monegal, la littérature latinoaméricaine proprement dite débute seulement dans les années 40. Les institutions littéraires classiques, c'est à dire des maisons d'édition efficaces, un large public et une large ins-

tion, encore que l'accent soit mis sur deux caractéristiques principales des sociétés latinoaméricaines: premièrement, l'importance de la ville comme espace d'intersection entre la colonie et la métropole et ainsi comme lieu de la civilisation, et deuxièmement les conséquences d'une modernisation tardive (seulement à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle). La production littéraire en Amérique Latine en est doublement marquée: Il existe d'une part une opposition systématique entre écriture et oralité et d'autre part une différenciation au sein même du champ littéraire. La production et la réception de textes se font dans un espace géographique et social caractérisé par l'existence de deux cultures d'origine différente: une culture citadine dominante, d'origine européenne, et la culture populaire traditionnelle, d'origine africaine ou indienne. Cette problématique est toujours présente dans le discours littéraire en ce sens que la culture populaire y est sans cesse interpellée. Cependant, bien que la littérature latinoaméricaine tente depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle de réduire la distance entre la culture citadine, européenne et moderne et la culture traditionnelle, entre l'écrit et l'oral, bien qu'elle cherche à résoudre la dichotomie classique entre civilisation et barbarie et à fonder ainsi une identité latinoaméricaine, son développement est directement lié à l'expansion de l'écriture et à la répression de la culture orale.<sup>4</sup>

Bien que l'expansion de l'écriture en Amérique Latine soit liée à la colonisation du sous-continent, les conditions de cette expansion, même après l'indépendance politique de la région, sont restées longtemps précaires. Elles ne s'améliorent vraiment qu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle avec la croissance des villes et le développement des classes moyennes; la diffusion de l'écriture dépasse les frontières de l'élite et atteint un public plus large. Le développement de la presse et la possibilité nouvelle pour les écrivains de se professionnaliser (même si cette professionnalisation est limitée aux travaux journalistiques) permet la naissance d'un espace littéraire, lieu de réflexion et d'introspection, relativement autonome et indépendant de l'état.

Il n'est pas étonnant que ce procès de modernisation des conditions de production littéraire en Amérique Latine soit surtout analysé par des théoriciens originaires des pays du Cône Sud du continent. La métaphore *ciudad letrada* de l'uruguayen Angel Rama et le concept de ville métropolitaine de l'argentin Alejandro Losada<sup>5</sup> renvoient tous deux à un

---

tance critique sont pour lui des critères les plus importants (cf. RODRIGUEZ MONEGAL 1974: I,13).

<sup>4</sup>Pour un analyse plus approfondie de cette problématique cf. l'essai posthume de Angel RAMA, *La ciudad letrada* (1984:84).

<sup>5</sup>Cf. RAMA 1984, en particulier le chapitre sur la *ciudad modernizada* (p. 71-104) qui analyse le rôle de la presse dans la constitution d'un espace public littéraire. Alejandro Losada analyse ce développement comme le passage, dans

modèle d'analyse qui fondent les sociétés littéraires des pays du Cône Sud, c'est-à-dire celles qui se rapprochent le plus des sociétés littéraires européennes, en paradigmes pour tout le continent. C'est en effet dans cette région, dont la modernisation est la plus avancée en Amérique Latine, que les "projets" culturels, les modèles littéraires ont été élaborés le plus systématiquement. La naissance d'une littérature de masse dans cette région pose aussi dans toute son acuité la problématique de la dichotomie entre culture élitaire et culture populaire. Le but de ce texte est d'esquisser, à partir de l'analyse du discours de la revue cubaine *Social*, le procès de formation d'un espace public littéraire et de résolution de la dichotomie culture élitaire/culture populaire dans un pays de la Caraïbe hispanophone des années vingt. Comme nous le montrerons plus loin, la revue *Social*, tout en reflétant l'image d'une société voulant importer à tout prix la modernisation, permet l'explosion à Cuba d'un discours littéraire qui lui-même jette les bases de la modernisation de la culture cubaine.

### La revue "Social"

La presse cubaine était déjà durant la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle et malgré la domination espagnole d'une grande diversité. La publication de la loi sur la liberté de la presse par le *Tribunal Supremo de 1868* et l'assouplissement de la censure (*Ley de Imprenta*) permirent l'explosion de nouvelles publications (comme le *Diario de la Marina*, *La Discusión*, *El País*, *El Triunfo*, etc.) qui sont, certes, toutes publiées à la Havane mais s'adressent contrairement à des revues comme *Cuba Contemporánea* (1913-1927) ou la *Revista Bimestre Cubana* (1911) à un large public. La revue *Cuba y América*, fondée à New York en 1897 par des émigrés cubains, avait même introduit à Cuba le nouveau style des magazines américains, mêlant les actualités nationales et internationales avec des analyses politiques et culturelles (cf. Bueno 1964:128/129).

En 1916, parut une nouvelle publication fondée par Conrado W. Masaguer dont les belles et ironiques caricatures contribueront d'ailleurs à en fonder l'originalité. Dès son premier numéro, *Social*, c'est le nom de cette revue, s'adresse à un large public comme d'ailleurs les revues *Gráficos* (1913), *Bohemia* (1910), *Chic* (1917), *Carteles* (1919) parues au début du siècle. Dans son premier éditorial *Social*<sup>6</sup> s'adresse ainsi à ses lecteurs:

---

la littérature, d'un procès de production coloniale à un procès de production nationale, cf. LOSADA 1983.

<sup>6</sup>*Social* parut mensuellement de 1916-1937/38 avec une pause de deux ans entre septembre 1933 et août 1935 après la chute du dictateur Antonio Machado. Le responsable de la colonne littéraire de la revue était l'historien et

En Cuba, donde somos pesimistas por idiosincrasia, se reciben las ideas nuevas con un gesto de escepticismo, sobre todo si se trata de publicaciones de lujo como ésta. A pesar de ello, hoy aparece animosa y dispuesta a triunfar esta revista cubana que no se atormentará con artículos de política de barrio, ni estadísticas criminales ni crónicas de la Guerra Europea por *croniqueurs* a veinte millas del *fighting front*, ni disertaciones sobre las campañas de Sanidad o la mortalidad de los niños. *Social* será sólo una revista consagrada únicamente a describir en sus páginas por medio del lápiz o de la lente fotográfica, nuestros grandes eventos sociales, notas de arte, crónicas de modas y todo lo que la célebre mutilada, la sublime intérprete de *L'Aiglon* nos llamó hace algún tiempo. (*Social* 1916:1,3).

La sublime interprète dont parle le premier éditorial de *Social* n'est autre que l'actrice française Sarah Bernhardt qui au cours d'un séjour à Cuba avait baptisé les Cubains d'*indios con levita* (Fornet 1979:21). La réaction offensée de la revue trahit la volonté de ses rédacteurs de présenter Cuba comme un pays ouvert à tous les débats modernes et qui ne voulait surtout rien entendre des retombées politiques de la première guerre mondiale ni de la situation du pays quinze ans après son indépendance. *Social* a été conçue comme une revue de mode et s'adressait surtout au public féminin de la bourgeoisie et des classes moyennes qui y trouvaient la chronique des mondanités sociales et politiques, les cancans des clubs mondains comme le *Vedado Tennis Club* et le *Havanna Yacht Club*, les dernières modes parisiennes, les nouveaux trends de l'art décoratif, des publicités pour toute sorte d'articles de consommation provenant principalement des États-Unis.

Malgré le caractère nettement mondain et apolitique de la revue, elle consacrait une bonne partie de ses pages à la littérature. En cela *Social* prolongeait la tradition de la presse cubaine qui depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle était le lieu de publication préféré des intellectuels et des écrivains: Julián del Casal a publié certains de ses poèmes dans *La Habana Literaria* qui était jusqu'en 1883 une revue de mode, *La Habana Elegante* (*Revista interesante para señoras y señoritas*). *El Figaro*, le porte-parole des modernistes cubains et l'une des revues les plus importantes du Cuba du début du XX<sup>ème</sup> siècle fut d'abord une revue sportive et n'est devenue que plus tard la *revista universal ilustrada* (Bueno 1964:117). Contrairement à ces revues, *Social* n'a jamais perdu son caractère originel, elle a

---

juriste Emilio Roig de Leuchsenring (1889-1964), un des journalistes les plus prolifiques et les plus renommés de son temps. Membre et mentor des minoritaires, il a contribué de par son engagement et son influence à faire de la revue le porte-parole de l'avant-garde littéraire.

gardé son image un peu frivole et snob. Toutefois elle s'ouvre au début des années vingt de plus en plus à l'avant-garde intellectuelle, à un discours critique qui s'est développé au contact de réalités qui, d'après le premier éditorial de la revue, n'entraient pas dans ses préoccupations, comme par exemple la corruption du gouvernement Zayas, la dictature de Machado à partir de 1925, la dépendance politique et économique du pays envers les États-Unis (Platt-Amendment), le manque de conscience nationale de la bourgeoisie (sic!), l'état de stagnation et le vide des institutions culturelles. *Social* deviendra même le porte-parole de jeunes intellectuels (comme Alejo Carpentier, Juan Marinello, Jorge Mañach) réunis entre 1923 et 1928 autour du *Grupo Minorista*. C'est d'ailleurs ce groupe qui posera les bases d'un large mouvement culturel qui, peu de temps après, débouchera sur la formulation de programmes esthétiques divers (de la *poesía social* à la *poesía pura*) et surtout sur un engagement démonstratif pour une partie de la culture cubaine jusque-là marginalisée, la culture afro-cubaine.<sup>7</sup>

L'image de *Social* est apparemment paradoxale: d'un côté la revue diffuse un mode de vie copié sur l'étranger et principalement sur les États-Unis, de l'autre côté, elle présente à ses lecteurs un discours qui devait déboucher plus tard sur la définition d'une culture nationale. Cependant, si on analyse plus profondément le discours des minoristes, on se rend compte que les deux aspects de la revue *Social* ne s'excluent pas vraiment. En effet, ce n'est pas seulement le public de *Social* qui se voulait moderne mais aussi les intellectuels du *Grupo Minorista*. Il s'agit toutefois de deux approches du moderne. Si le public de *Social* était plutôt intéressé à copier et à assimiler le modèle américain, les intellectuels du groupe minoriste voulaient, en s'ouvrant à l'avant-garde internationale, moderniser la culture cubaine.

## Aspects du minorismo dans la revue "Social"

Le Groupe Minoriste ne se laisse pas définir comme un groupe homogène dont le ciment serait un programme esthétique et/ou politique. La publication en 1923 de la fameuse *Protesta de los 13* et la participation des intellectuels à partir des années 1925/1927 à l'opposition à la dictature de Antonio Machado sont certes les signes d'un net engagement politique

---

<sup>7</sup> Les poésies afrocubaines ont été publiées en partie dans la *Revista de Avance* (1927-1930). Nicolás Guillén publia ses *Motivos de son* en 1930 dans le *Suplemento literario del Diario de la Marina* édité par José Antonio Fernández de Castro.

de la part de ces derniers mais ce mouvement est loin d'être uniforme.<sup>8</sup> Pour certains *minoristas* comme Rubén Martínez Villena, s'engager politiquement signifiait la solidarité avec le mouvement ouvrier cubain, pour d'autres comme Jorge Mañach, l'engagement politique consistait en l'appui de l'opposition conservatrice (*ABC*). Les poètes du mouvement se baptisaient tout simplement *los nuevos* (comme p.e. José Z. Tallet, R. Martínez Villena, J. Marinello, R. Pedroso): la recherche de nouvelles formes esthétiques n'excluait à priori ni l'engagement politique et social ni le contraire, c'est-à-dire la production d'une poésie pure, libérée de toute référence sociale ou politique. Le groupe minoriste réunit ainsi en lui même toutes les réactions possibles à la situation de crise sociale que connaissait Cuba dans les années vingt. Vingt ans après son indépendance formelle de l'Espagne, la fiévreuse *danza de los millones* (1919/1920)<sup>9</sup> et la dépression économique qui s'en suivit témoignent des conséquences fatales de la dépendance politique et économique du pays envers les États-Unis. Ces faits fournissent aussi l'ultime preuve que l'oligarchie cubaine ainsi que les partis politiques n'étaient nullement intéressés à changer la situation de dépendance du pays.

Dans le mouvement minoriste, formé surtout de jeunes intellectuels (avocats et journalistes) de la petite et moyenne bourgeoisie de la Havane, s'articule le refus d'une génération d'accepter l'isolement du pays. Pour cette génération l'isolement de Cuba était du au fait que, malgré l'importation massive d'une modernité à l'américaine, l'idéologie dominante continuait à imposer la culture européenne et espagnole comme *alta cultura*; le discours officiel excluait ainsi autant l'avant-garde européenne que les traditions culturelles cubaines. Les minoristes (*minoría*) tout en faisant partie de l'élite cubaine se présentaient comme le porte-parole de la *mayoría* et voulaient justement réaliser un projet que la bourgeoisie

<sup>8</sup>Le groupe n'exista pas plus longtemps que quatre années (1923-1927); il se caractérisa par une organisation statuaire informelle. D'abord une *tertulia literaria* – en vue de la publication entre autres d'une anthologie de la poésie moderne (*La poesía moderna en Cuba*, éd. José Antonio Fernández de Castro/Félix Lizaso, Madrid 1926) – le groupe se manifesta pour la première fois publiquement en 1923. Sous la direction de Rubén Martínez Villena, il publia une protestation contre le régime corrompu de Zayas: "Por primera vez en nuestra República los intelectuales colectivamente, y alejados por completo de la política profesional, partidaria y utilitaria, tomaban, no reclamaban, una posición en la vida pública cubana" (Emilio ROIG DE LEUCHSENRING dans *Social* 1929:9, p. 24). Les membres du groupe étaient parmi d'autres Mariano Brull, Alejo Carpentier, José Antonio Fernández de Castro, Félix Lizaso, Jorge Mañach, Juan Marinello, Rubén Martínez Villena, José Z. Tallet.

<sup>9</sup>La chute de la production sucrière en Europe permit à l'industrie sucrière cubaine de réaliser de fantastiques profits sur le marché mondial. La fin du boom sucrier signa l'effondrement de l'économie sucrière cubaine et sa domination par les usines sucrières nord-américaines.

cubaine n'a su ou n'a voulu réaliser jusqu'ici, c'est-à-dire la réconciliation des divers éléments de la société cubaine dans un concept de culture nationale.

Les textes publiés par le Grupo Minorista dans la revue *Social* ne peuvent être lus comme des programmes esthétiques ou politiques rigoureux. *Social* n'était pas, comme plus tard la *Revista de Avance*, le journal des minoristes. La revue reflétait plutôt les premiers éléments d'un projet culturel en formation. Le manifeste du groupe publié dans la revue *Social* bien avant sa dissolution en 1927 montre bien la détermination de ses membres à y intégrer toutes les tendances. Outre les déclarations politiques du groupe, le texte du manifeste ne va pas au-delà de la déclaration suivante:

Por el arte vernácular, y, en general, por el arte en sus diversas manifestaciones.

Por la introducción en Cuba de las últimas doctrinas, teorías y prácticas artísticas y científicas.

(Marinello 1964:72)

Certes aussi vagues et imprécises que puissent être ces déclarations, elles témoignent de la volonté du groupe minoriste d'engager ce que A. Fornet a appelé une *carrera desenfrenada hacia el presente* (Fornet 1979:32). La revue s'intéresse à tout ce qui est nouveau dans l'art, la science et la politique partout où il se manifeste, elle publie des textes sur la littérature russe d'après la révolution et les nouveaux développements politiques en Chine, elle se découvre des affinités avec la nouvelle Espagne, avec des intellectuels de gauche aux États-Unis comme Langston Hughes. *Social* établit des contacts avec les *nuevos* au Mexique et au Pérou, publie des textes de José Vasconcelos et de Mariátegui. Elle découvre surtout le mouvement dadaïste, le futurisme et le surréalisme; Carpentier envoie régulièrement de Paris des textes sur les nouvelles tendances dans la peinture, la musique et la littérature qui témoignent d'une admiration manifeste pour la culture moderne et d'une rupture avec le monde ancien. Mais le grand projet d'une esthétique du *maravilloso* en Amérique Latine, tel qu'il sera formulé par Carpentier après son voyage en Haïti et en opposition au concept du *merveilleux* développé par Breton, ne prend pas encore forme. Le renouveau culturel des années d'après la première guerre mondiale facilitait cependant l'identification avec l'avant-garde intellectuelle en Europe comprise comme élément de la culture universelle.

Le discours des minoristes, tout critique qu'il soit, n'est pas trop éloigné du projet initial de *Social* : faire connaître aux cubains les mouvements culturels modernes. Les minoristes poursuivent en effet le même projet: montrer au monde que les cubains pouvaient participer aux grands débats modernes. Il serait faux cependant de comprendre cette ouverture sur le monde comme une réédition de la dépendance du pays aux

modèles culturels étrangers, d'un procès de "décubanisation de Cuba" pour répéter José Antonio Ramos qui avait des années avant utilisé ce terme pour fustiger le discours officiel. Les minoristes voulaient surtout comprendre les réalités du pays, ils s'attaquaient à l'oligarchie cubaine à qui ils reprochaient son incapacité de faire de Cuba une nation moderne. José Martí qui a été d'ailleurs découvert par les minoristes est leur grande référence. La publication des textes de Martí trouve dans les années vingt un large public; Martí fournit aux minoristes des arguments pour l'analyse de la responsabilité des cubains dans la perpétuation de la dépendance néocoloniale du pays.

Mais la construction de la nation cubaine n'était pas possible sans le recours aux racines historiques et culturelles du pays. En ce qui concerne l'histoire et la littérature, il suffisait de ranimer une tradition qui a été gommée depuis plusieurs décennies comme par exemple les textes d'Emilio Roig de Leuchsenring sur l'histoire coloniale du pays et sur la littérature costumbriste du XIX<sup>ème</sup> siècle. Pour cerner les caractéristiques de cette nation moderne que les minoristes voulaient créer, il faut surtout porter l'attention sur les efforts déployés par eux pour intégrer ce que la culture officielle a ignoré jusque-là. Les travaux de Fernando Ortiz sur les esclaves, l'engagement de certains minoristes au côté du mouvement ouvrier, le *poema de combate* de Agustín Acosta, *La Zafra* (1926), témoignent (bien avant Nicolás Guillén) d'un intérêt croissant pour le peuple. Mais le cubain noir, l'ouvrier ou le paysan ont dans ces textes selon la perspective de leur auteur des fonctions différentes. Si la production d'un nouveau savoir sur l'histoire de l'esclavage à Cuba, si la réévaluation de la culture afrocubaine ont pour objet de présenter Cuba comme une île caraïbe, cela n'exclue nullement que cette culture soit considérée comme arriérée, sous-développée et ainsi devant être dépassée. La description que fait Acosta, dans son poème *La Zafra*, du *guajiro* est loin d'être une description idéalisante de la vie paysanne; le paysan qui vend sa terre aux grandes compagnies sucrières américaines est pour Acosta le seul responsable de son sort et un traître à la patrie.

Ainsi malgré la mode primitiviste et la publication des premiers poèmes afrocubains (1928),<sup>10</sup> l'intérêt des intellectuels pour le peuple ne dépasse pas le cadre de la ville qui reste le lieu du savoir et de la civilisation. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les références intellectuelles des minoristes sont à côté de José Martí, Fernando Ortiz et Enrique José Varona, deux francs positivistes pour qui la nation cubaine ne peut se construire qu'à partir des modèles européens. Déjà en 1900 Varona, lors ministre de l'éducation, élaborait un programme de réformes qui prévoyait certes

<sup>10</sup>Ramón Guirao publia en 1928 *Bailadora de rumba* dans la revue *Diario de la Marina* et José Z. Tallet *La Rumba* dans la revue *Atuey*.



des campagnes d'alphabétisation, le but principal de cette réforme était cependant la réstructuration de l'école secondaire avec pour argument: "A Cuba le bastan dos o tres literatos, pero no puede pasarse de algunos centenares de ingenieros" (Lizaso 1949:110). Fernando Ortiz qui publia dans *Social* le *Glosario de Afrocubanismo* créa la même année (1926) l'*Institución Hispanocubana de Cultura* dont le but était le développement des échanges culturelles entre Cuba et l'Espagne. Par analogie à la monoculture du sucre dans l'économie cubaine, Ortiz mettait l'accent sur les dangers d'une *monocultura*, la culture d'une nation souveraine ne pouvant d'après lui se développer que si elle intègre les idées et connaissances venant de cultures étrangères (Lamore 1982:124). Ainsi, bien que les traditions populaires ne soient pas reniées, bien que leur apport à la formation de la culture cubaine soit accepté, elles n'ont en soi aucune valeur pour le présent. La nouvelle littérature criolliste des années 20 était critiquée dans *Social*, déjà en 1924, comme dépassée sous prétexte qu'elle contribuait à l'isolement intellectuel de Cuba puisqu'elle s'adressait exclusivement au public cubain. Carpentier découvre dans *Les Noces* de Stravinsky les éléments rythmiques du Son cubain et souligne ainsi la modernité de la musique cubaine (*Social* 1924:12,p.53). Ces deux exemples montrent le type de rapport qu'entretenaient les intellectuels avec la culture populaire; les minoristes s'intéressent seulement aux éléments de cette culture qui se laissent intégrer dans la culture moderne définie d'emblée comme universelle. Le projet de modernisation de la culture cubaine esquissé dans *Social* par les minoristes sera poursuivi plus tard dans la *Revista de Avance* dans une perspective très avantgardiste par certains membres du groupe comme par exemple Mañach, Marinello, Carpentier. Ce projet trouvera cependant sa traduction concrète dans la poésie d'un jeune poète monté à la Havanne depuis peu et qui n'a pris part qu'indirectement aux travaux du groupe: En 1930, Nicolás Guillén publie ses *Motivos de Son*.

## Conclusion

Le Groupe Minoriste occupe une place particulière dans l'histoire intellectuelle de Cuba. Premièrement parce que ses membres ont dominé la vie culturelle du pays durant plusieurs décennies et deuxièmement parce qu'il livre déjà les arguments qui caractériseront plus tard les débats sur la culture cubaine.

En tentant d'intégrer la culture populaire et de définir la culture cubaine moderne, les minoristes des années 20 ont été au cœur des débats sur la culture latinoaméricaine et sur la littérature en général. Cependant les marges de manœuvre pour la réalisation d'un tel projet étaient dans

les années vingt minimales, d'une part à cause de la dictature de Machado et d'autre part à cause du sous-développement des infrastructures culturelles.

Des générations d'intellectuels latino-américains ont cru que l'amélioration des conditions sociales résoudraient d'elle-même le problème d'un espace littéraire sous-développé en Amérique Latine. La révolution cubaine avait le projet de jeter les bases d'une large infrastructure culturelle en procédant à une vaste campagne d'alphabétisation. Le but poursuivi était l'intégration de tout le peuple dans le procès de production et de réception culturel. La création d'institutions littéraires (maisons d'édition, imprimeries, librairies, *talleres literarios*, etc.) à certes élargi le champ littéraire mais les débats impétueux sur la littérature cubaine de masse (*testimonio*, romans policiers) montrent que les problèmes évoqués dans ce texte réclament un approfondissement de la problématique de l'espace littéraire en Amérique Latine.

## BIBLIOGRAPHIE

BUENO, Salvador

1964 *Temas y personajes de la literatura cubana*, La Habana

CANDIDO, Antonio

1975 "Literatura y subdesarrollo en América Latina", dans A. Chacón, *Cultura y dependencia*, Caracas, pp. 171-184

DILL, Hans Otto (éd.)

1986 *Literatur im Spannungsfeld von Kunst, Geschäft und Ideologie. Autor, Leser und Buch in Frankreich und Lateinamerika 1960-1980*, Köln

FLEISCHMANN, Ulrich

1983 "Zum Problem der Literaturgesellschaft im karibischen Raum", dans A. Losada (éd.), *La literatura latinoamericana en el Caribe*, Berlin, pp. 49-115

FORNET, Ambrosio

1979 *Antología del cuento cubano contemporáneo* (Introd.), La Habana, pp. 9-46

LIZASO, Félix

1949 *Panorama de la cultura cubana*, México-Buenos Aires

LOSADA, Alejandro

1983 El desarrollo literario del Caribe en el contexto de América Latina, dans A. Losada (éd.), *La literatura latinoamericana en el Caribe*, Berlin, pp. 1-48

PÉRUS, Françoise

1982 *Historia y crítica literaria*, La Habana

RAMA, Angel

1984 *La ciudad letrada*, Hanover N.H.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir

1974 *Narradores de esta América*, Buenos Aires